



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2020

---

## **Images du monde visionnaire. Die Darstellung halluzinogener Wahrnehmung in unterschiedlichen Farbpaletten**

Lameris, Bregt

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-183254>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Lameris, Bregt (2020). Images du monde visionnaire. Die Darstellung halluzinogener Wahrnehmung in unterschiedlichen Farbpaletten. In: Flückiger, Barbara; Hielscher, Eva; Wietlisbach, Nadine. Color Mania : Materialität Farbe in Fotografie und Film. Zürich: Lars Müller, 151-162.

## Images du Monde Visionnaire

### Die Darstellung halluzinogener Wahrnehmung in unterschiedlichen Farbpaletten

Bregt Lameris

In den frühen 1960er-Jahren drehte der französische Filmmacher Éric Duvivier eine Reihe von Filmen über Halluzinationen, darunter einen mit dem Titel *IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE* (*Bilder der Visionswelt*, FRA 1963). Duvivier realisierte diesen Film in Zusammenarbeit mit dem belgisch-französischen Künstler Henri Michaux. Der Film basierte auf Michaux' Büchern *Misérable miracle* (1956), *L'infini turbulent* (1957) und *Connaissance par les gouffres* (1961),<sup>1</sup> in denen er seine Erfahrungen mit halluzinogenen Drogen beschreibt. Der Film existiert in verschiedenen Versionen, die in ihrer Bild- und Farbqualität variieren. Was bedeuten diese Variationen für die Darstellung von Michaux' Visionen?

1947, nach drei Jahren Medizinstudium, begann Éric Duvivier experimentelle Filme zu medizinischen Themen zu drehen. Sein Interesse am (experimentellen) Filmemachen wurde möglicherweise von seinem Onkel Julien Duvivier entfacht, dem bekannten französischen Avantgarde-Regisseur. Éric Duviviers Filme wurden nicht der breiten Öffentlichkeit gezeigt, sondern waren einem spezialisierten Publikum von Mediziner\_innen an Konferenzen und Seminaren vorbehalten.<sup>2</sup> Auch *IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE* entstand zu diesem Zweck. Der Film ist aber kein gewöhnlicher Lehrfilm, wie man in einem solchen Kontext erwarten würde. Obwohl im Vorspann die Bedeutung des Films für die «aktuelle Forschung zur biochemischen Pathologie von Psychosen» hervorgehoben wird, handelt es sich vielmehr um den Versuch, Michaux' Erfahrungen mit Meskalin und Haschisch mit den Methoden des experimentellen Films visuell wiederzugeben.

→ Abb. 1

Farbe ist ein wichtiges Element dieses Films. Am Anfang sehen wir beispielsweise die Grossaufnahme eines Mannes, der in einen Meskalinrausch abdriftet. Sein Gesicht wird daraufhin in gelbes und rotes Licht gehüllt, um seinen veränderten Bewusstseinszustand zu illustrieren. Diese Technik kennen wir auch aus anderen Filmen, etwa Alfred Hitchcocks *VERTIGO* (*AUS DEM REICH DER TOTEN*, USA 1958) oder *MARNIE* (USA 1964). Die Sequenzen, die Michaux' Visionen zeigen, sind überdies reich an Farbe und erfinderisch im Spiel mit Farbwechseln. Eine Spezialtechnik, die bewegte Lichter einsetzt, lässt zum Beispiel gefärbten Glitter in der Form von Michaux' Zeichnungen schimmern und leuchten. Diese als *héliophore* bekannte Technik wurde von Louis Dufay erfunden.<sup>3</sup> Henri-

→ Abb. I+II



Abb. I Grossaufnahme vor einsetzendem Meskalinrausch in IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE (Éric Duvivier, FRA 1963). Kodachrome-II-Kamerafilm, 16 mm. Credit: Image'Est. Foto: Bregt Lameris

Abb. II Grossaufnahme mit gelb-rotem Licht während des Meskalinrausches in IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE (Éric Duvivier, FRA 1963). Kodachrome-II-Kamerafilm, 16 mm. Credit: Image'Est. Foto: Bregt Lameris

Georges Clouzot übernahm sie 1964 für die Beleuchtung von Romy Schneiders Gesicht in seinem unvollendeten Film *L'ENFER (Die Hölle)*.<sup>4</sup> Auch in Michaux' Büchern selbst spielt Farbe eine wichtige Rolle. In *Misérable miracle* beschreibt er, wie er von Tausenden bunten Pünktchen überschwemmt wird, die in seine Gedanken eindringen,<sup>5</sup> und in *Connaissance par les gouffres* schildert er seine Erfahrung mit Farben, «die auf brutale und vulgäre Weise Ensembles komponieren, die dich treffen, als ob dein visueller Kortex von einer Giftinvasion angegriffen würde».<sup>6</sup>

Es wird erzählt, dass Michaux alles kontrollierte, inklusive dem Einsatz von Farbe während der Dreharbeiten des Films. Dennoch war er mit dem Endergebnis nicht zufrieden. Im Prolog zum Film bemerkt er, dass die Bilder inadäquat seien, dass sie «stärker aufgeladen, von intensiverer Schönheit, grässlicher gefärbt» sein sollten.<sup>7</sup> Er kam zu dem Schluss, dass Film letztlich doch nicht das richtige Medium sei, um Meskalin- oder Haschischvisionen darzustellen.

Doch jeder Film entsteht in einem bestimmten Kontext, zu dem auch spezifische technische und materielle Einschränkungen gehören. Éric Duvivier war ein Filmemacher im halbprofessionellen Bereich, was bedeutete, dass er mit 16-mm-Umkehrfilm arbeitete, da dieser billiger und leichter zu handhaben war als 35-mm-Film. Für *IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE* verwendete Duvivier einen Kodachrome II 16-mm-Umkehrfilm.

Kodachrome kam 1935 auf den Markt, zuerst als 16-mm-Amateurfilm, der auf Tageslicht abgestimmt war, gefolgt vom Typ A im Jahr 1936 für Innenaufnahmen bei Kunstlicht.<sup>8</sup> Obwohl Kodachrome als Amateurfilmformat präsentiert wurde, verwendeten es schon kurz nach seiner Einführung auch (halb-)professionelle Filmschaffende. Im Gegensatz zu Technicolor, das eine grosse Strahlteilerkamera mit drei Streifen 35-mm-Negativfilm benötigte,<sup>9</sup> liess sich Kodachrome mit jeder Standard-16-mm-Kamera benutzen. Dies eröffnete Regisseur\_innen von Dokumentar-, Industrie- und Lehrfilmen neue Möglichkeiten. Kodachrome ist allerdings ein Umkehrfilm, das heisst, der Film wird direkt als projektionsfertiges Positivbild entwickelt. Entsprechend existierten Kodachrome-Filme nur als Einzelexemplare, die anfangs nicht für die Vervielfältigung bestimmt waren. Für Amateur\_innen war dies kein Problem. Für professionellere Filmemacher\_innen erwies sich dies jedoch als äusserst unpraktisch.

Um dieses Problem zu lösen, entwickelte Eastman Kodak 1938 eine Umkehr-Kopiertechnik und einen Kodachrome-Kopierfilm. Dies erlaubte Filmschaffenden, Kodachrome auch für Filme zu verwenden, die

in mehr als einer Kopie vertrieben wurden. In den folgenden Jahren wurden diverse Kamerafilme spezifisch für die Vervielfältigung kreiert, darunter Kodachrome Duplicating Film (1940), Kodachrome Commercial Film (1946) und Ektachrome Commercial (1958). Diese Materialien hatten mehrheitlich weiche Emulsionen – das heisst, eine fragilere fotoempfindliche Schicht – und ein kontrastarmes Bild. Dies verhinderte die Verstärkung von Kontrasten während des Kopierens, es machte die Filme aber auch ungeeignet für die Projektion.

1961 präsentierte Eastman Kodak schliesslich eine neue Version seines Amateurfilmmaterials: Kodachrome II. Die Fachpresse sah im neuen Material eine deutliche qualitative Verbesserung gegenüber dem «normalen» Kodachrome. Das Bild war schärfer und hatte weichere Kontraste, die Farben waren von höherer Qualität und die Schatten enthielten mehr Details. Wie schon 1935 bei der Einführung von Kodachrome wurde das neue Amateurmaterial schon bald im halbprofessionellen Bereich eingesetzt. Filmemacher\_innen ersetzten das bis dahin verwendete Kodachrome oder Ektachrome durch das neue Kodachrome II, was auch bedeutete, dass sie gegen den Rat von Kodak die Kodachrome-II-Filme vervielfältigten, um Vorführkopien herzustellen.

Christian Bonah (Universität Strassburg) arbeitet seit Jahren zu den Duvivier-Filmen. Seit dem Tod von Éric Duvivier im Jahr 2018 ist er für die Filmkopien in den Archiven von Image'Est in Nancy verantwortlich. Für unsere Forschung im Rahmen des Projekts ERC Advanced Grant *FilmColors* an der Universität Zürich hat er uns freundlicherweise einige der Kopien von IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE geliehen. Damit bot sich uns die Gelegenheit, die verschiedenen Materialien miteinander zu vergleichen und mehr über das Filmmaterial zu erfahren, das Duvivier für seine Verleihkopien verwendete.

Die Untersuchung der Kopien zeigte, dass IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE in der Tat auf Kodachrome-II-Kamerafilm gedreht und auf Eastman-Reversal-Color-Print-Film vertrieben wurde. Zusätzlich haben wir eine Verleihkopie aus dem Jahr 1984 gefunden, die auf einem Agfa-Gevaert-Umkehrfilm namens Gevachrome gemacht wurde. Die Unterschiede zwischen den drei Materialien erwiesen sich als äusserst aufschlussreich. Das Kodachrome-II-Material besitzt erstaunlich ausgewogene und gesättigte Farben und eine eindruckliche Bildschärfe. Die Eastman-Kopien hingegen weisen eine verminderte Schärfe sowie einen Verlust an Detailgenauigkeit in den dunkleren Teilen des Bildes auf. Vor allem aber hat die Kopie stärkere Grüntöne, was zu einem grünlichen Bild und entsättigten Rottönen führt.

→ Abb. 2+3

→ Abb. 4+5

→ Abb. 6

Die Gevachrome-Kopie hat andere Probleme. Dieses Material hat einen grösseren Belichtungsspielraum als das Kodak-Material, sodass es viel mehr Details im Schwarzbereich enthält. Allerdings ist die Kopie insgesamt viel heller. Entsprechend sind die Schwarztöne bläulich und die übrigen Farben haben einen helleren und deshalb flacheren Look. Ausserdem sind die Farben stärker in Richtung Rot verschoben, wodurch das Blau entsättigt wirkt und die Weisstöne einen starken Gelbstich aufweisen. Dies führt zu einer signifikanten Verschiebung im Farbgleichgewicht, was insbesondere in einigen Bildern mit schimmernden Objekten augenfällig wird. Wenn man eine Einstellung der einen Kopie mit der entsprechenden der zweiten Kopie vergleicht, sieht man, dass weisse Stellen eher als weiches Gelb denn als strahlendes Weiss erscheinen, was das Schimmern – verursacht durch die Spiegelung des weissen Lichts auf schimmernden Objekten – weniger intensiv macht. Schliesslich weist die Kopie von 1984 auch eine geringere Tiefe der Bilder auf, wiederum vor allem in den schimmernden Teilen, wo die Materialität des Schimmers im Kodachrome-II-Material und in den Eastman-Reversal-Color-Print-Kopien deutlicher sichtbar ist als in der Gevachrome-Variante. Dies ist möglicherweise auf eine leichte Überbelichtung der Kopie zurückzuführen.

Interessanterweise wurde basierend auf dieser Gevachrome-Kopie eine VHS-Videokopie erstellt, die dann digitalisiert und online zugänglich gemacht wurde. Abgesehen davon, dass eine VHS kaum an das Detailreichtum einer Analogkopie heranreicht, beeinflusste auch die Tatsache das endgültige Aussehen des Videos, dass die Filmkopie von 1984 als Ausgangsmaterial verwendet wurde – nicht das ursprüngliche Kameramaterial. Das Resultat ist verheerend: Die Farben sind offensichtlich anders, die Details sind verschwunden. Wenn man bedenkt, dass dieser Film vermutlich jahrzehntelang basierend auf dieser Version studiert und beurteilt wurde, überrascht es kaum, dass er nicht gewürdigt und als misslungen betrachtet wurde.<sup>10</sup>

Insgesamt hat sich das Erscheinungsbild von IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE auf der Leinwand über Jahrzehnte hinweg stark unterschieden vom Kameramaterial, das der Dichter Michaux so krampfhaft kontrollierte. Man kann davon ausgehen, dass es nicht den Erlebnissen entsprach, die Michaux filmisch nachbilden wollte. So bleibt die Frage: Wollen wir jene Bilder zurückbringen, die Michaux kontrollierte, oder wollen wir rekonstruieren, was das Publikum seit den 1960er-Jahren auf verschiedenen Leinwänden gesehen hat?



1 Henri Michaux, *Misérable miracle*, Gallimard, Paris 1956; ders., *L'infini turbulent*, Mercure de France, Paris 1957; ders., *Connaissance par les gouffres*, Le point du jour, Paris 1961.  
 2 Christian Bonah, «Business and Art: Pharmaceutical Industries, Film Production and Circulation, and the French Film Production Company Science Film, 1960–1980», in: Vinzenz Hediger, Florian Hoof, Yvonne Zimmermann und Anthony Scott (Hg.), *Films That Work Harder: The Global Circulations of Industrial Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2019 (in Vorbereitung).  
 3 Anne Dymek und Vincent Lowy, «Toucher aux limites du filmique: Images du monde visionnaire (1963)», in: *Cahier Louis-Lumière*, 11, 2018, S. 65–75, hier S. 68.

4 Ebd.  
 5 Michaux 1956 (wie Anm. 1), S. 27.  
 6 Ebd., S. 11.  
 7 Dymek/Lowy 2018 (wie Anm. 3), S. 66.  
 8 Norris Pope, «Kodachrome and the Rise of 16mm Professional Film Production in America, 1938–1950», in: *Film History: An International Journal*, 28, 4, 2016, S. 58–99.  
 9 Vgl. im vorliegenden Band den Beitrag «Die Standardisierung von Filmfarben in den 1940er-Jahren» von Michelle Beutler, S. 197–209.  
 10 Dymek/Lowy 2018 (wie Anm. 3), S. 67.

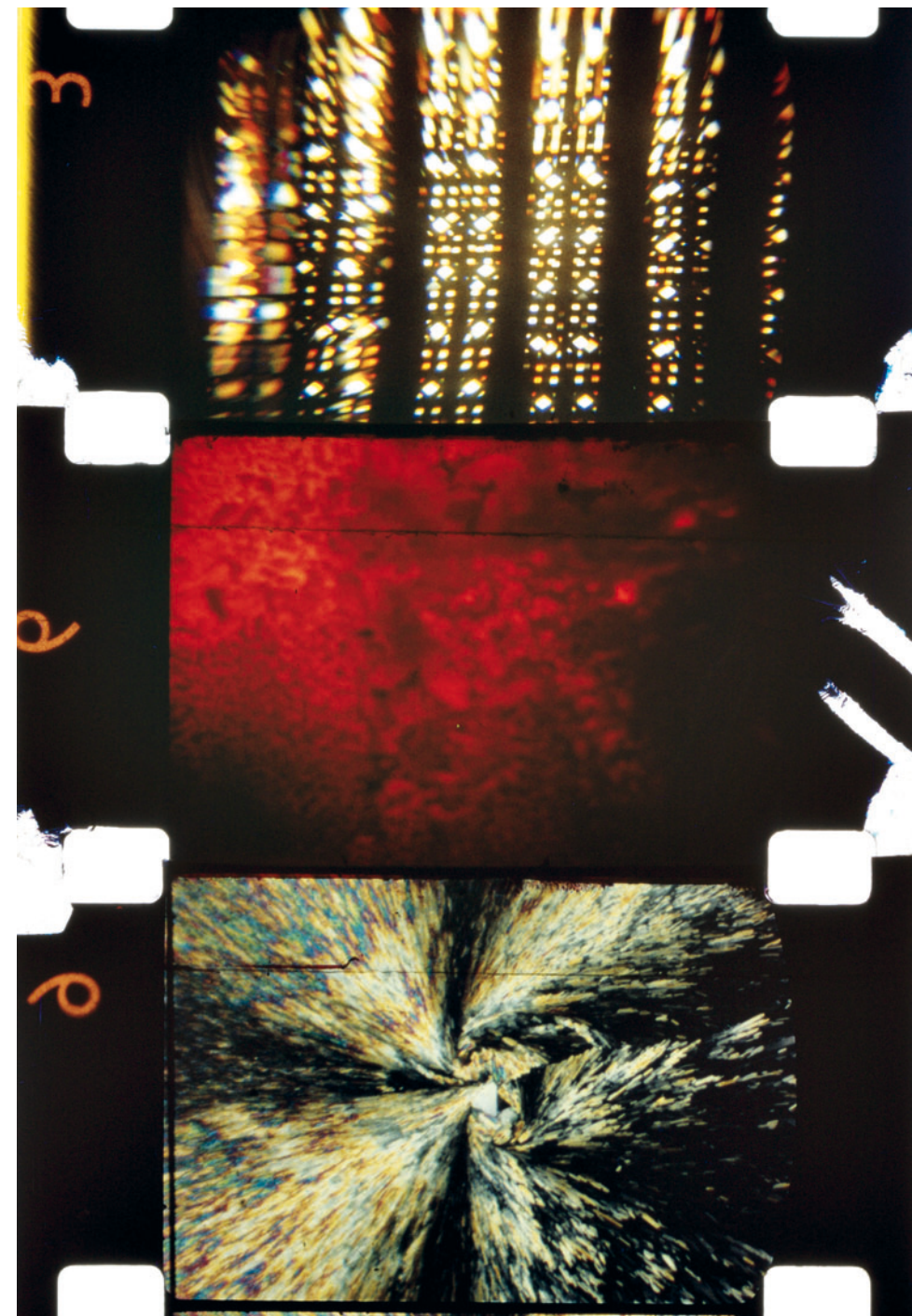


Abb. 1 Lehrfilm mit experimentellem Filmcharakter: IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE (Éric Duvivier, FRA 1963). Kodachrome-II-Kamerafilm, 16 mm. Credit: Image'Est. Foto: Bregt Lameris



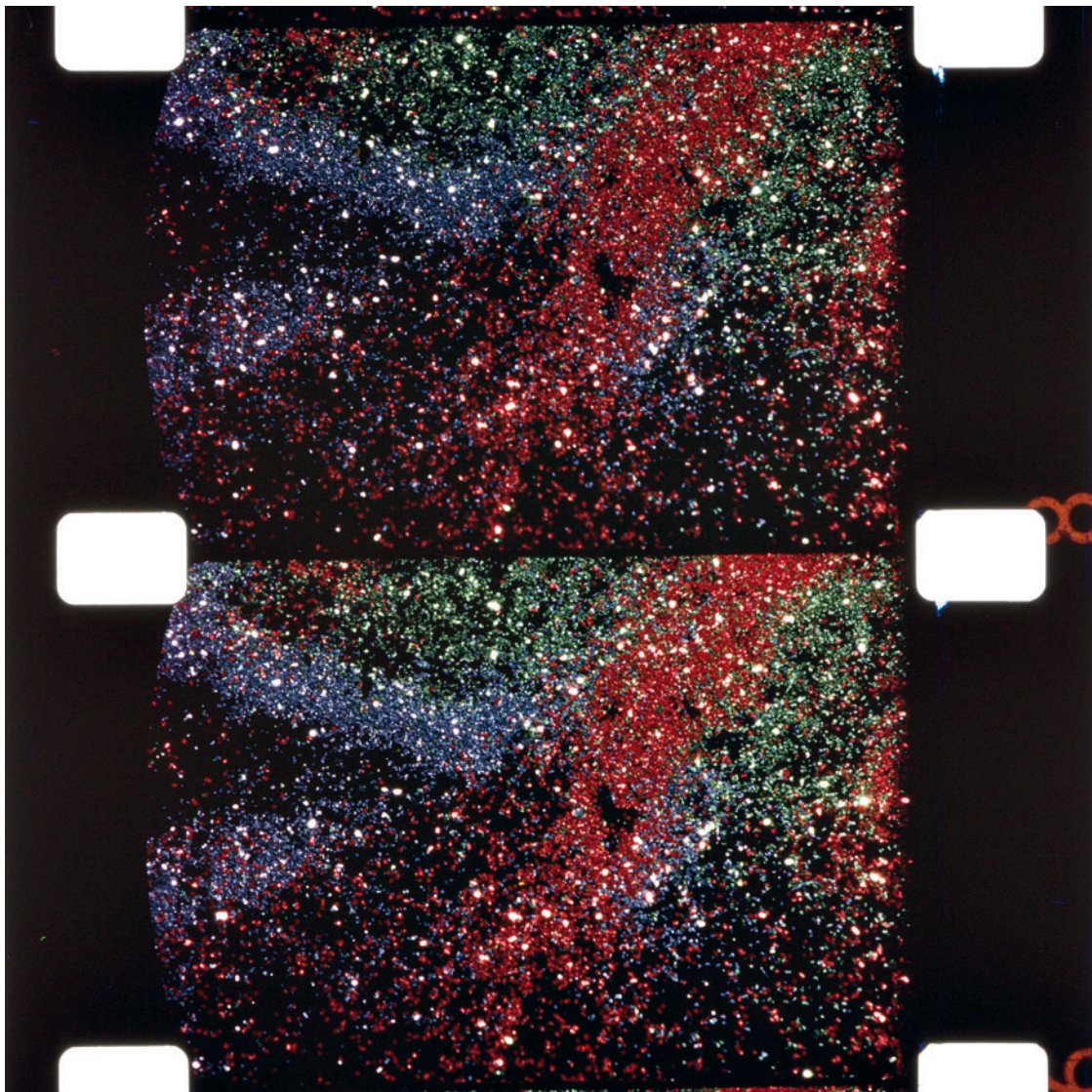
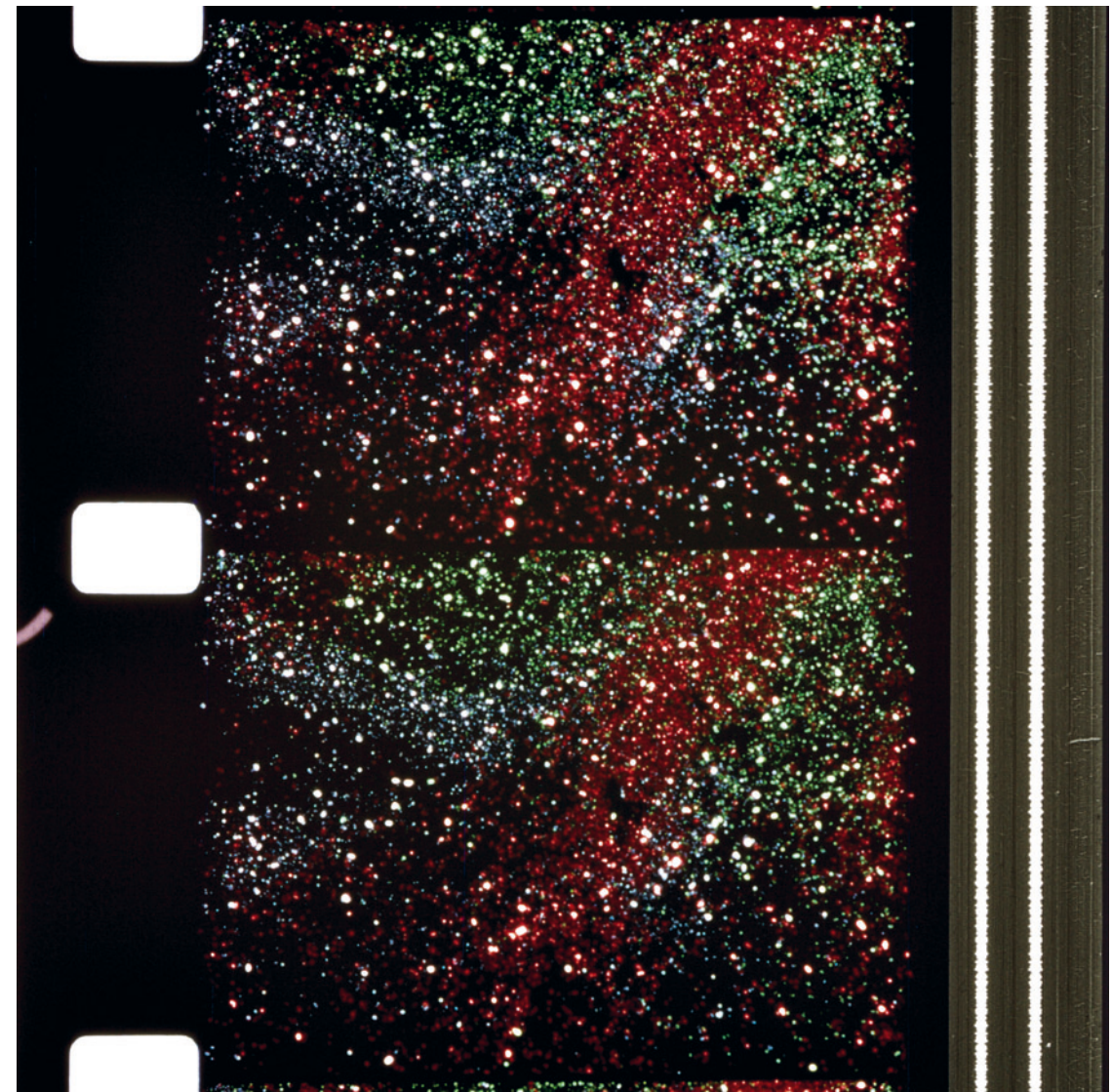


Abb. 2            Gesättigte Farben und Bildschärfe des Kodachrome-Kameramaterials von IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE (Éric Duvivier, FRA 1963). Kodachrome-II-Kamerafilm, 16 mm. Credit: Image'Est.  
Foto: Bregt Lameris

Abb. 3            Verminderte Schärfe und Detailgenauigkeit sowie grünliche Farbigkeit der Eastman-Kopie von IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE (Éric Duvivier, FRA 1963). Eastman Reversal Color Print Film (Umkehrfilm), 16 mm. Credit: Image'Est.  
Foto: Bregt Lameris





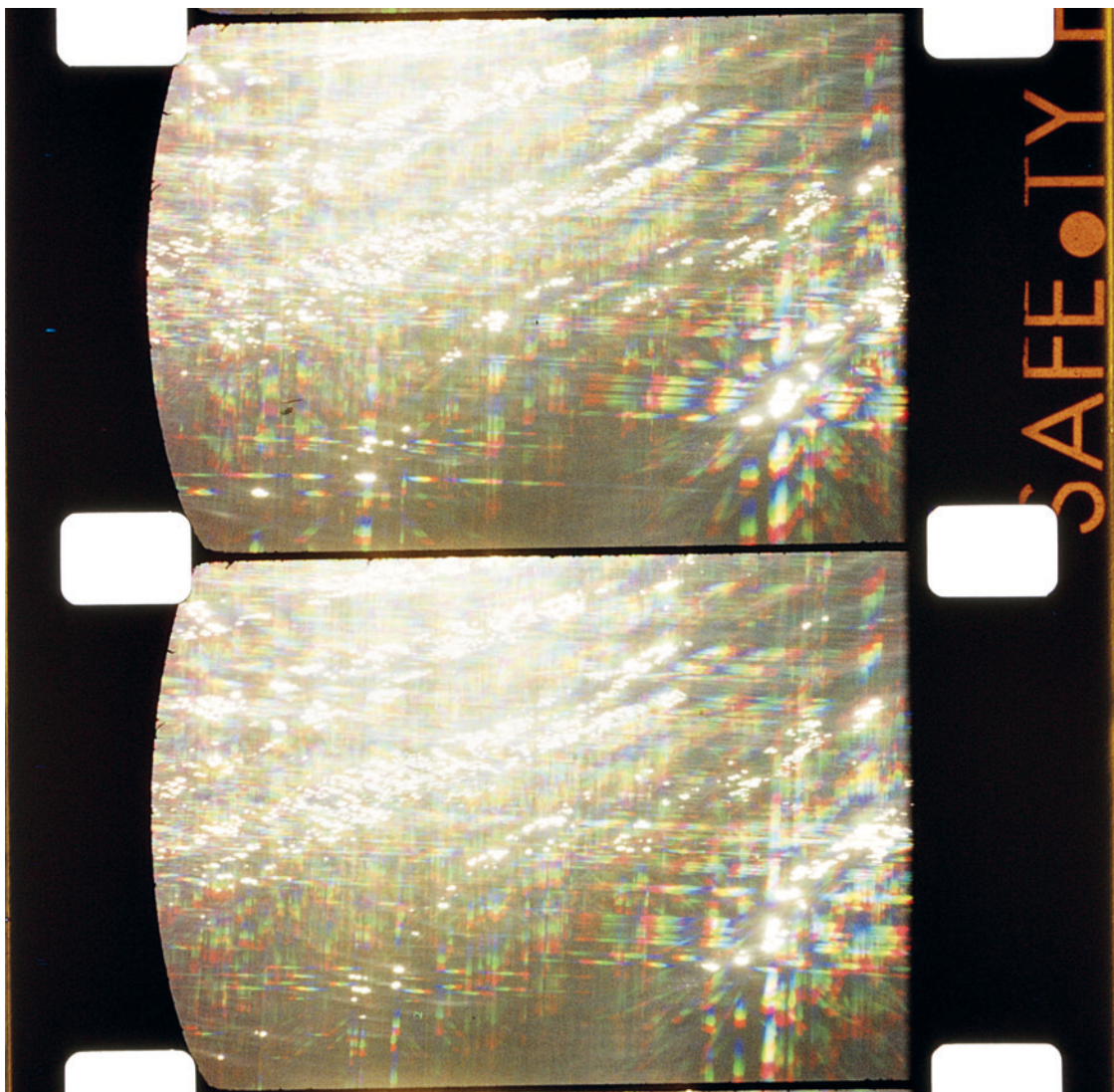
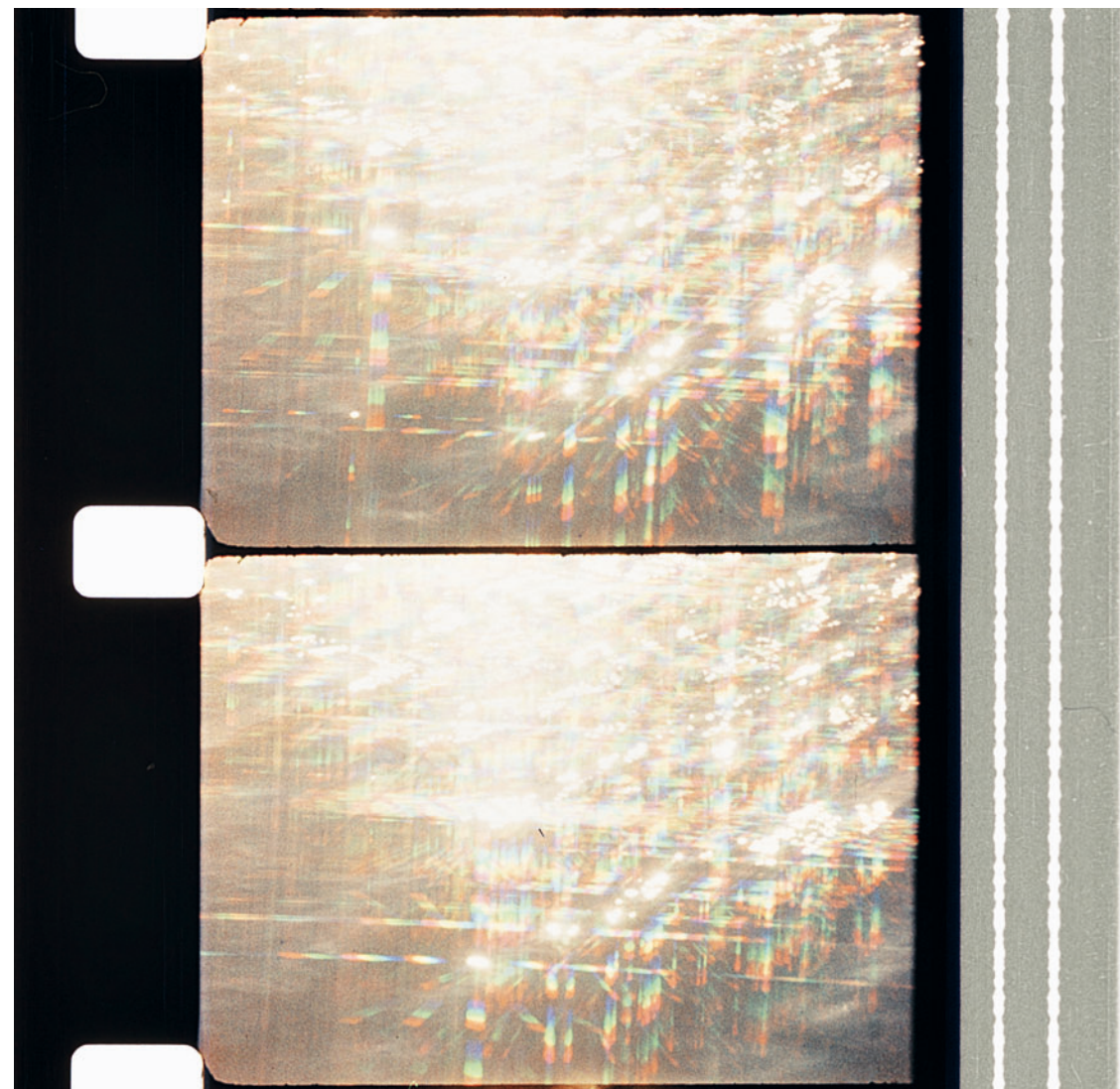


Abb. 4 Intensives Schimmern und Weisstöne im Kodachrome-Kameramaterial von IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE (Éric Duvivier, FRA 1963). Kodachrome-II-Kamerafilm, 16 mm. Credit: Image'Est. Foto: Bregt Lameris

Abb. 5 Verschobenes Farbgleichgewicht, gelbe Weisstöne und verringertes Schimmern in der Gevachrome-Kopie von IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE (Éric Duvivier, FRA 1963). Gevachrome, Umkehrfilm, 16 mm. Credit: Image'Est. Foto: Bregt Lameris





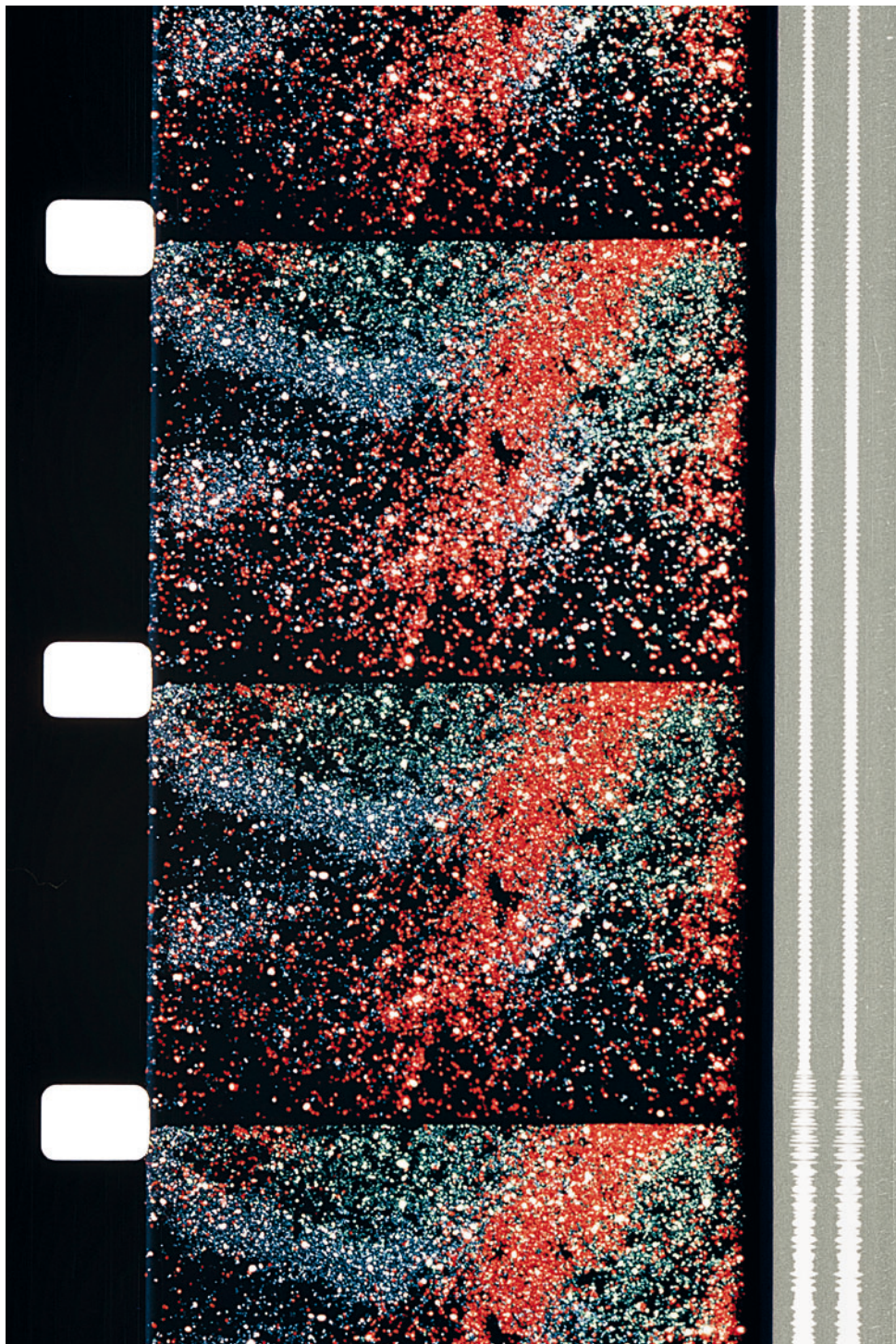


Abb. 6 Geringe Bildtiefe in der Gevachrome-Kopie von  
IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE (Éric Duvivier, FRA 1963). Gevachrome,  
Umkehrfilm, 16 mm. Credit: Image'Est. Foto: Bregt Lameris